

Funk-Hennigs, Erika

Auf dem Wege zu einer demokratischen Musikkultur dargestellt am Beispiel der Arbeitersingbewegung

Kaiser, Hermann J. [Hrsg.]: *Musikalische Erfahrung: Wahrnehmen, Erkennen, Aneignen. Essen : Die Blaue Eule 1992, S. 249-266. - (Musikpädagogische Forschung; 13)*



Quellenangabe/ Reference:

Funk-Hennigs, Erika: Auf dem Wege zu einer demokratischen Musikkultur dargestellt am Beispiel der Arbeitersingbewegung - In: Kaiser, Hermann J. [Hrsg.]: *Musikalische Erfahrung: Wahrnehmen, Erkennen, Aneignen. Essen : Die Blaue Eule 1992, S. 249-266* - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-250449 - DOI: 10.25656/01:25044

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-250449>

<https://doi.org/10.25656/01:25044>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

**Musikpädagogische
Forschung**

**Hermann J. Kaiser
(Hrsg.)**

**Musikalische
Erfahrung**

**Wahrnehmen
Erkennen
Aneignen**

D 122/1992/1



Themenstellung: Die Verkehrung einer ursprünglich auf die Beherrschung der Natur und die humane Organisation zwischenmenschlicher Verhältnisse ausgerichteten Vernunft in ihr Gegenteil, die dem Mißbrauch der Natur Vorschub leistet und sich anschickt, das Postulat von Freiheit und Gleichheit durch möglichst nicht mehr bemerkbare Strategien der Beherrschung von Menschen durch Menschen zu ersetzen, macht eine Auswegsuche zwingend. Nicht instrumentalisierbares ästhetisches Verhalten, das durch außer ihm liegende Zwecke nicht steuerbare Sich-einlassen auf ästhetische Prozesse und Produkte scheint ein Modell abgeben zu können sowohl für das Verstehen und die Gestaltung sozialer Prozesse als auch für den sorgsamsten Umgang mit einer uns alle erhaltenden Natur: Ästhetische Erfahrung hat gegenwärtig, überblickt man die philosophische aber auch die erziehungswissenschaftliche Diskussion, Konjunktur.

In diesen Horizont ist musikalische Erfahrung als eine ganz spezifische und durch andere Formen der Erfahrung nicht ersetzbar hineingestellt. Im vorliegenden Band versammelte Beiträge nähern sich diesem Phänomen von unterschiedlichen Ansätzen her und mit unterschiedlichem methodischen Instrumentarium. Sie wurden auf der Tagung des „Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung“ (AMPF) vom 4. bis zum 6. Oktober 1991 in Hamburg, deren Hauptaugenmerk der musikalischen Erfahrung galt, diskutiert.

Darüber hinaus enthält die vorliegende Publikation die auf diesem Symposium vorgetragenen freien Forschungsberichte und dokumentiert die Beiträge zum Methodenkolloquium, das während dieser Tage stattfand.

Der Herausgeber: Hermann J. Kaiser, geb. 1938; Kompositions- und Schulmusikstudium an der Musikhochschule in Köln; Studium von Philosophie, Germanistik, Erziehungs- und Musikwissenschaft an den Universitäten Bonn und Köln. Z. Zt. o. Professor für Erziehungswissenschaft mit Schwerpunkt Musikpädagogik an der Universität Hamburg.

ISBN 3-89206-470-9

Musikpädagogische Forschung

Herausgegeben vom Arbeitskreis
Musikpädagogische Forschung e.V.

Band 13

1992

Hermann J.
Kaiser (Hrsg.)

Musikalische Erfahrung

Wahrnehmen
Erkennen
Aneignen



Musikalische Erfahrung : Wahrnehmen,
Erkennen, Aneignen / Hermann J. Kaiser (Hrsg.). -
Essen : Verl. Die Blaue Eule, 1992

(Musikpädagogische Forschung ;
13) ISBN 3-89208-470-9

NE: Kaiser, Hermann J. [Hrsg.]; GT

ISBN 3-89206-470-9

© Copyright Verlag Die Blaue Eule, Essen 1992

Alle Rechte vorbehalten

Nachdruck oder Vervielfältigung, auch auszugsweise, in allen Formen,
wie Mikrofilm, Xerographie, Mikrofiche, Mikrocard, Offset, verboten
Printed in Germany

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
Programm der AMPF-Tagung Hamburg 1991	11
 1. Beiträge zur Tagungsthematik	
PETER BUSCH	
Der Erfahrungsbegriff der Moderne	15
 WILFRIED GRUHN	
Wahrnehmen und Verstehen Kognitive Grundlagen der Repräsentation musikalischer Elemente und Strukturen. Entwurf zu einem Forschungsprogramm	44
 RENATE MÜLLER	
Musikalische Erfahrung als soziale Erfahrung Aspekte soziokultureller Musikpädagogik	52
 JÖRG HARRIERS	
Musikerleben als Herausforderung Erfahrungen mit Musik diesseits und jenseits von Trends und Theorien	66
 CHRISTIAN HOERBURGER	
Ästhetische Erfahrungen beim Spiel mit Klängen	83
 HERMANN J. KAISER	
Meine Erfahrung – Deine Erfahrung?!	
oder:	
Die grundlagentheoretische Frage nach der Mitteilbarkeit musikalischer Erfahrung	100

2. Methodenkolloquium

KLAUS-ERNST BEHNE

Über die Notwendigkeit empirischen Arbeitens 115

REINER NIKETTA

Plädoyer für den Mittelwert
Oder: Was kann denn der Mittelwert dafür, daß er so praktisch
ist? 127

EBERHARD KÖTTER

Was ist musikalische Substanz?
Zur Problematik des Reizmaterials in Hörversuchen zur melodischen
Abstraktion 138

GEORG MAAS

Musikpädagogische Lehr-Lernforschung zwischen Theoriebildung
und Praxisbezug 149

MARIE-LUISE SCHULTEN

Was sind Ergebnisse des Musikunterrichts? 170

DIETMAR PICKERT

Erlernen des Instrumentalspiels.
Analyse von Bedingungsvariablen anhand unterschiedlicher
methodischer Verfahren. 180

HELMUT TSCHACHE

Entwickeln didaktischer Modelle erläutert an Unterrichtsbeispielen
aus dem Gestaltungsfeld Musik -Bewegung - szenische Gestaltung -
Tanz 194

3. Freie Forschungsberichte

URSULA BOELHAUVE

- Möglichkeiten der indirekten Planung von erwachsenengerechten
Lernprozessen am Beispiel „Musiktheorie für Anfänger“ 209

ERNST DOMBROWSKI

- Satzintonation und Melodie in textierten Improvisationen - Ein
entwicklungspsychologischer Vergleich 224

RAINER ECKHARDT

- Bella Bella Bimba
Ausländische Lieder in westdeutschen Unterrichtswerken für den
Musikunterricht der Orientierungsstufe 235

ERIKA FUNK-HENNIGS

- Auf dem Wege zu einer demokratischen Musikkultur -dargestellt am
Beispiel der Arbeitersingbewegung 249

ULRICH GÜNTHER

- Opportunisten?
Zur Biographie führender Musikpädagogen in Zeiten politischer
Umbrüche 267

HEIDE HAMMEL

- Zur Aktualität Eberhard Preußners 286

FRIEDRICH KLAUSMEIER

- Belcanto und Popgesang 295

CHRISTA NAUCK-BORNER

- Zur Bedeutung impliziten Wissens in formalen Modellen der
Repräsentation von Musik 311

JOHN PAYNTER

Aufführen und Komponieren von Musik in den allgemein bildenden
Schulen Großbritanniens

326

Auf dem Wege zu einer demokratischen Musikkultur — dargestellt am Beispiel der Arbeitersängerbewegung

ERIKA FUNK-HENNIGS

Hermann J. Kaiser (Hg.): Musikalische Erfahrung : Wahrnehmen, Erkennen, Aneignen. - Essen: Die Blaue Eule 1992. (Musikpädagogische Forschung, Band 13)

Einleitung

Wer sich um das Verständnis einer demokratischen Musikkultur bemüht, steht zunächst vor der Aufgabe, sich mit verschiedenen Kulturtheorien sowie Fragen zur politischen Kultur einer Gesellschaft auseinanderzusetzen. Die folgenden Ausführungen stützen sich auf kulturtheoretische Überlegungen des Philosophen Gramsci¹, auf kultursoziologische Analysen Bourdieus² und Gedanken über eine „Ästhetik des Widerstands“ von Peter Weiss³. Gramsci vertritt in seiner „Philosophie der Praxis“ die These von einem unauflösliehen Zusammenhang zwischen den politischen Verhältnissen und allen anderen Sektoren der menschlichen Praxis einschließlich der Kultur. Bei der von ihm angestrebten Überwindung der herrschenden Klassengesellschaft spricht er der Kultur eine besondere Rolle zu. Er versteht unter Kultur die Organisation, die Disziplin des eigenen Ichs, den Besitz der eigenen Persönlichkeit und die Eroberung eines höheren Bewußtseins. Mit Hilfe dieses Bewußtseins soll es gelingen, den eigenen geschichtlichen Wert sowie die eigenen Funktionen im Leben, die eigenen Rechte und Pflichten zu begreifen. Um eine erfolgreiche Revolution der Arbeiterklasse zu garantieren, müsse eine intensive kulturelle Vorbereitung des einzelnen vorausgehen. Im Gegensatz zu einer Ästhetik des Part pour l'art vertritt Gramsci eine Auffassung, die der Betonung des Inhaltes gegenüber der Form eine größere Bedeutung einräumt, da er hier eher eine Möglichkeit zur Entwicklung demokratischerer Positionen gegeben sieht.

Während Gramscis Überlegungen zur Kultur auf die Überwindung historisch vorliegender Formen zielen, richten sich die analytischen Ausführungen von Peter Weiss zunächst auf eine Auseinandersetzung mit Werken der Klassik. Auch für ihn spiegelt die Kunst die Totalität des

1 Vgl. Gramsci, Antonio: Marxismus und Literatur, Hamburg 1983, Gramsci, A.: Philosophie der Praxis, Frankfurt/M. 1967.

2 Vgl. Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede, Frankfurt/M.-1982; Bourdieu, P./J.C. Passeron: Grundlagen einer Theorie der symbolischen Gewalt, Frankfurt/M. 1973.

3 Vgl. Weiss, Peter: Die Ästhetik des Widerstandes, Bd. 1-3, Frankfurt/M. 1975-1981.

Lebenszusammenhanges von Künstler und Betrachtern wider. Da die Angehörigen verschiedener Klassen von unterschiedlichen Voraussetzungen und Erfahrungen herkommen, wird auch die Kunst von ihnen funktional unterschiedlich begriffen. Die in der Kunst auftretenden Widersprüche der Gesellschaft werden entsprechend der Klassenzugehörigkeit wahrgenommen.

Ebenso wie Gramsci versucht Weiss, den Arbeiter in der Auseinandersetzung mit Kunst und Kultur auf eine höhere Stufe seines Bewußtseins zu heben. Eine vom entsprechenden Klassenstandpunkt aus geführte Aneignung der herrschenden Kultur führe den Arbeiter zur Entwicklung und Vertiefung des eigenen Klassenstandpunktes und vermöge dadurch die Kunst von der Ideologie der Herrschenden zu befreien.

Sowohl Gramsci als auch Weiss arbeiten auf der Grundlage der marxistischen Philosophie. Infolgedessen vertreten beide ein konkret utopisches Moment bei dem Versuch, die Arbeiterklasse über den Weg der Auseinandersetzung mit der Kultur auf eine höhere Stufe zu führen.

Bourdieu kommt aufgrund kultursoziologischer Analysen zu einer anderen Betrachtungsweise. Auch er stellt eine enge Verknüpfung zwischen dem kulturellen Konsum und dessen jeweiligen Aneignungsweisen im historischen Kontext fest. Die Struktur der Verteilung der Klassen je nach dem Anteil, den sie am kulturellen Konsum nehmen, entspreche der Struktur der Verteilung nach der Hierarchie des ökonomischen Kapitals und der Macht. Im Unterschied zu Gramsci und Weiss hebt er auf den sozialisationsbedingten Charakter kultureller Bedürfnisse ab, womit gemeint ist, daß sich die Bedeutung der Kunst nur dem erschließt, der über einen entsprechenden Code verfügt. Bourdieu weist dem Schulsystem bei der Verinnerlichung kultureller Vorstellungen eine ausschlaggebende Rolle zu. Dieses sei letztlich für das Reproduzieren der bestehenden Klassenunterschiede über die Zementierung von Bildungsgraden und kulturellen Niveaus verantwortlich. Allerdings dürfe nicht übersehen werden, daß der sozialen Herkunft bei der Erklärung von Präferenzen bei gleichem schulischen Bildungskapital ein großer Stellenwert eingeräumt werden müsse. Entsprechend den unterschiedlichen Klassen differenziert Bourdieu zwischen drei Geschmacksebenen:

1. der legitime Geschmack (gehört zu den höheren Klassen; Eliteausbildung; Kunst der Fuge, WKL, etc.)
2. den mittleren Geschmack (entspricht den mittleren Klassen; Abitur, Ungarische Rhapsodie)

3. der populäre Geschmack (entspricht den unteren Klassen; kein Abitur; Schöne blaue Donau)⁴

Interessant für den weiteren Zusammenhang sind die Ausführungen Bourdieus zu der möglichen Durchlässigkeit der Schichten von unten nach oben. Eignet sich ein Angehöriger des populären Geschmacks durch Ausbildung Kulturformen des mittleren oder des legitimen Geschmacks an, ordnet er sich dennoch den herrschenden kulturellen Regeln unter, da er zur Beherrschung dieser Kulturstufe des jeweiligen Codes der anderen Stufe bedarf. Die Auseinandersetzung der unteren Klasse mit der Kultur führt hier nicht zu einer Befreiung und Überwindung der Klassenschränken, sondern läßt diese immer im Bewußtsein, sich einer weiteren Position der herrschenden Klasse angepaßt zu haben. Bourdieu bestreitet vor diesem Hintergrund die Existenz einer echten Gegenkultur, die eine Opposition zu der herrschenden Kultur bilden könnte.

In Anlehnung an Gramsci gehe ich bei den folgenden Untersuchungen von der These aus, daß zwischen der politischen Kultur und der Musikkultur einer Gesellschaft ein enger Zusammenhang besteht.

Zunächst soll festgestellt werden, ob die im 19. Jahrhundert auch in Deutschland aufblühenden liberalen Strömungen im Bürgertum und der Arbeiterschaft ihren Niederschlag in der Musikkultur der Gesellschaft gefunden haben.

Mein Erkenntnisinteresse ist darauf gerichtet, emanzipatorische Elemente in der Musikkultur des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert zu entdecken und zu beschreiben.

Dabei wird festzustellen sein, ob fortschrittliche künstlerische Elemente, die laut Gramsci klassenüberwindend sein können, auftauchen, oder ob eine Tendenz deutlich wird, die im Sinne Bourdieus eher einen Anpassungsprozeß an die herrschende Kultur darstellt.

Aufgrund der Fragestellung sollen nur solche Musikentwicklungen Berücksichtigung finden, die unter dem Zeichen gesellschaftspolitischer Veränderungen angetreten sind. Elemente emanzipatorischer, demokratischer Musikkultur richten sich nicht nach den Maßstäben einer kunstwerkorientierten Ästhetik, vielmehr gilt es im Sinne Gramscis mit Hilfe der Musik gesellschaftliche Mißstände zu benennen, zu kritisieren und gegebenenfalls zu ändern. Unter diesen Umständen erhält die funktionelle Bedeutung der Musik Vorrang vor der ästhetischen.

4 Bourdieu, P.: Die feinen Unterschiede, Frankfurt/M. 1982, S. 36/38.

Von demokratischen bzw. emanzipatorischen Elementen in einer Musikkultur soll immer dann gesprochen werden, wenn folgende Kriterien vorliegen:

- Musik als Auslöser einer eigenen Identität (Musik als Ausdruck eigener Gefühle, Probleme, politischer Überzeugungen)
- Abbau von Bildungsschranken durch Verbreitung von Musik in allen gesellschaftlichen Schichten (pädagogische Intention)
- Musik, die den Rezipienten zur aktiven Auseinandersetzung auffordert (pädagogische Intention),
- Musik als bewußte Widerspiegelung gesellschaftlicher Verhältnisse (musikimmanente Zugriffsweise auf den Zusammenhang von Musik und Gesellschaft bzw. Musik und Politik)

Der Grad der Demokratisierung richtet sich danach, ob bei einer bestimmten Musikrichtung alle eben genannten Kriterien erfüllt sind oder ob nur ein Teil realisiert worden ist. Diese Situation gilt es im einzelnen aufzuzeigen.

Gesellschaftliche Wertvorstellungen zur Zeit des Kaiserreiches

Wie wir bereits bei Bourdieu erfahren haben, stützen gesellschaftliche Wertvorstellungen nicht nur die Kontinuität bestehender sozialer Verhältnisse, sondern tragen auch zur kulturellen Reproduktion der Gesellschaft bei.⁵

Die herrschenden Werte der kaiserlichen Ära gipfelten in der preußisch-deutschen Staatsideologie, einem aggressiven, illiberalen Nationalismus, in Militarismus, Antisemitismus und Autoritarismus. Der alle Bereiche des Lebens durchziehende Militarismus konnte sich auf verschiedene Institutionen stützen: Schule, Universität, Wehrpflicht und Kirche. Die auf Luther zurückgehende protestantische Ethik der Preußen, die in Gehorsam gegen die Obrigkeit und Schickung in die gegebene Lebenslage gründete, bildete einen Grundpfeiler für das Politik - bzw. Demokratieverständnis der Deutschen im 19. Jahrhundert, d.h. der Idee von der Dominanz des Staates gegenüber der Gesellschaft.

Die preußische Schulpolitik, in der die Klassenzugehörigkeit das Bildungsniveau bestimmte, nahm entscheidenden Einfluß auf die politische Sozialisation ihrer Bürger.⁶ Sie trug maßgeblich zur Entpolitisierung der

5 Vgl. auch Peter Reichel, Politische Kultur der Bundesrepublik, Opladen 1981.

6 Vgl. die Stiehlschen Regulative von 1854, die eine Erziehung zum preußischen Untertanen beinhalteten oder die Falkschen Regulative von 1872, die den loyalen Untertanen

Gesellschaft bei. Politisch-organisatorisch traten die Arbeiter in den sechziger Jahren anknüpfend an die Arbeiterbildungsvereine mehr und mehr als eigene Klasse gegenüber dem Bürgertum auf. Der von der Aristokratie und dem Großbürgertum immer wieder gebeutelte Mittelstand, der sich seinerseits scharf von der Arbeiterschaft abzugrenzen suchte, zog sich in private Enklaven zurück, z.B. auf den Bereich der Kultur, der idealisiert wurde. Als vermeintlicher „Träger der deutschen Kulturnation“ nutzte er seine Rolle aus, um auf die 'Ungebildeten' herabzusehen.

Die hier geschilderten Einstellungs- und Verhaltensmuster der Deutschen lassen ein obrigkeitsstaatliches Denken erkennen, dem demokratische Umgangsformen nicht vertraut sind.⁷ Im folgenden soll untersucht werden, ob es vor und nach der Jahrhundertwende dennoch musikalische Erscheinungen gab, die demokratische Züge aufweisen.

Zur Entwicklung der Arbeitersängerbewegung im 19. Jahrhundert

Zu den größten kulturellen Leistungen der Arbeiterschaft im 19. Jahrhundert gehörte der Aufbau eines verzweigten Vereinswesens. Die Vereine, auf den ersten Blick als unpolitisch angesehen, boten den Arbeitern eigenständige, vom Bürgertum scharf abgegrenzte Organisationen, in denen sie ihren eigenen Lebenszusammenhang gestalten und damit einen wichtigen Beitrag zur Emanzipation im soziokulturellen Bereich leisten konnten. Die größte und wohl bedeutendste kulturelle Organisation der Arbeiterschaft vor dem ersten Weltkrieg war der „Deutsche Arbeiter-Sängerbund“ (DASB), der um 1914 ca. 200 000 Mitglieder zählte. Er war 1908 gegründet worden als Nachfolger der sich schon 1892 zusammengeschlossenen „Liedergemeinschaft der Arbeiter-Sängervereinigungen Deutschlands“. Wichtigstes Ziel der Vereinigung der Arbeitersängerbünde war die Schaffung einer eigenen proletarischen Kultur, die sich bewußt von der herrschenden bürgerlichen Kultur absetzte und somit als gegenkultureller Entwurf verstand. In den Barrikadenliedern, den politischen Spott- und Revolutionsgesängen des aufständischen Volkes zur Zeit des Vormärz spiegelten sich alle Phasen des Kampfes wider. Die Revolutionslieder des Volkes waren meist kurzlebig, da sie immer zu aktuellen Anlässen entstanden. Ihre aggressive Sprache verhinderte angesichts der strengen Zensur meistens, daß sie in Revolutionsliederbü-

forderte, der an die neuen Produktionsmittel und -techniken herangeführt werden mußte, um für die Aufgaben in der Industrie gerüstet zu sein.

7 Vgl. Reich el charakterisiert diesen Zustand als einen Mangel an politischer Kultur.

cher aufgenommen wurden. Auf Flugblättern sind sie jedoch weit verbreitet und bis heute mit Titeln wie „Freie Lieder für deutsche Arbeiter“, „Lieder, die man auf der Straße singt“ oder „Drei schöne, neue, rothe Lieder“ überliefert worden.

August Bebel, Wilhelm Liebknecht und Ferdinand Lasalle erkannten sehr bald die Bedeutung des politischen Kampfliedes. Diese Lieder trugen dazu bei, die Aufgaben und Ziele der Arbeiterbewegung und ihrer Organisationen umfassend zu verbreiten. Alle Arbeiterführer unterstützten die Herausgabe von Arbeiterliederbüchern ebenso wie das Entstehen von Parteiliedern.

Die preußische Zensur, die das Erscheinen und Verbreiten von Liederbüchern und Liederblättern verbot und versuchte, den Gesang von Arbeiterliedern zu verhindern, ist ein Beispiel für die bereits beschriebene politische Kultur der Wilhelminischen Ära.

Da jegliche politische Betätigung verboten wurde, dienten die Gesangsvereine, die in den sechziger Jahren aus den Gesangsabteilungen der Arbeiterbildungsvereine und dem Allgemeinen Deutschen Arbeiterverein sowie gewerkschaftlichen Fachverbänden hervorgegangen waren, den Arbeitern zur Tarnung für ihre politischen Aktionen. Dies ging um so leichter, als die Texte vieler Arbeiterlieder durch Parodieverfahren mit Melodien bekannter nationalistischer oder militaristischer Lieder unterlegt waren und bei plötzlichen Kontrollen auf die althergebrachten Texte zurückgegriffen werden konnte. Aus Schutzgründen bediente man sich zunächst äußerlich der Form des bürgerlichen Vereinslebens, in den folgenden zwei Jahrzehnten ging damit allerdings eine partielle Lösung von der politischen Konzeption einher. Die frühen Arbeiterchöre, zunächst nur aus Männern bestehend, sangen bis 1870 ausschließlich *einstimmige Massengesänge*, z.B. G. Herweghs „Bundeslied“ oder J. Audorfs „Arbeiter-Marseillaise“, mit denen sie Arbeiterfeste und Parteiversammlungen in Atem hielten und in schwierigen Situationen, z.B. bei der Auseinandersetzung mit politischen Gegnern, Mut, Kraft und Zuversicht vermittelten.⁸ Aus diesen einstimmigen Massengesängen ging auch das

8 Ein Zeitgenosse versucht, in der „Lieder-Gemeinschaft“ die Stimmung einer solchen Veranstaltung einzufangen: 'Nichts führt die Herzen und Sinne einer großen Masse von Menschen inniger und mächtiger zusammen, als ein solch einstimmiger Massengesang einer Menge Volks, die, wie sie von ein und demselben Empfinden und Gedanken erfüllt ist, auch in einheitlich, einstimmigem Gesange Aller ihrem übertollen Herzen Luft macht und...die Solidarität der Herzen durch die Solidarität der Töne bekundet.' Manfred Wittich, Vom Volkslied und vom Kunstgesang, in: Lieder-Gemeinschaft, Nr. 1 Juni 1899.

für die Arbeitersängerbewegung als völlig eigenständige Kulturleistung zu bewertende Tendenzlied hervor, das Hermann Duncker als Bahnbrecher für die künstlerische Periode der Arbeiterkultur ansah.⁹ Aufgrund dessen, daß sich die Musik an die Gefühle der Arbeiter richten sollten, mußte das Material einfach geschaffen sein. Als Orientierung diene daher die zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstandene bürgerliche Liedertafelliteratur mit ihrer süßlichen Wald- und Liebeslyrik. Allerdings reichten die Texte nicht aus, um das neue Denken und Fühlen des jungen deutschen Proletariats wiederzugeben.

Einer der ersten proletarischen Komponisten war G.A. Uthmann, der aus Wuppertal stammend, neben seinem Hauptberuf als Krankenkassenbeamter autodidaktisch für die Arbeiterchorbewegung komponierte und als Arbeiterchordirigent tätig war. Bis in die zwanziger Jahre des folgenden Jahrhunderts gehörten seine Chorlieder wie z.B. 'Tord Foleson', 'Das heilige Feuer' und 'Sonntag' zu den beliebtesten Tendenzwerken. Die musikalische Substanz dieser Lieder bestand in einer schwächlichen Nachahmung des damaligen kleinbürgerlichen Musikstils.¹⁰

Die meisten Komponisten der Arbeitersängerbewegung rekrutierten sich aus Volksschullehrern oder ehemaligen Militärmusikern.

Nach 1870 nahm das Arbeiterchorwesen einen großen Aufschwung, was dazu führte, das Repertoire um mehrstimmiges Chorsingen zu erweitern.

Wesentliches Kennzeichen für die Arbeitsweise der Vereine, so auch des DABS, war der Aufbau von der Basis her. Die sozialdemokratische Partei hielt sich auf kulturpolitischem Gebiet stark zurück. Sie vertrat um 1896 auf dem Gothaer Parteitag die Meinung, daß Kunst von politischen Einflüssen freigehalten werden solle, gerade in der Erziehung des Arbeiters zu unpolitischem Kunstgenuß sei ein wesentliches Bildungsmittel zu sehen.¹¹

Wenn man allerdings die harten Arbeitsbedingungen und den langen Arbeitstag der Arbeiterschaft betrachtete, stellte sich schon damals die Frage, auf welche Weise eigenes künstlerisches Schaffen überhaupt möglich sei. Clara Zetkin sah die Situation ganz realistisch: „Die Lebensbe-

9 Vgl. Dieter Dowe: Die Arbeitersängerbewegung in Deutschland vor dem ersten Weltkrieg - eine Kulturbewegung im Vorfeld der Sozialdemokratie. In: Arbeiterkultur, hrsg. von G.A. Ritter, Hanstein 1979, S. 123.

10 Vgl. H. Eisler, Musik und Politik 1924 - 1948, München 1973.

11 Vgl. D. Dowe: Die Arbeitersängerbewegung ..., S. 123.

dingungen, welche die kapitalistische Gesellschaftsordnung ihren Lohnsklaven schafft, sind kunstfeindlich, ja kunstmörderisch. Kunstgenießen und noch mehr Kunstschaffen hat zur Voraussetzung einen Spielraum materieller und kultureller Bewegungsfreiheit, einen Überfluß materieller Güter, leiblicher, geistiger und sittlicher Kräfte über das Notwendige, das bloße Materielle hinaus.“¹²

Angesichts dieser Situationsbeschreibung stellt sich ernsthaft die Frage, ob Gramsci und Weiss mit ihren Vorstellungen über die Bildung des Arbeiterbewußtseins einer nicht einlösbaren Utopie verhaftet bleiben.

Prägten in der ersten Zeit Tendenzlieder und Freiheitschöre das musikalische Bild der Arbeiterchöre, kam nach dem Zusammenschluß mehrerer Chöre und dem Anwachsen der Mitgliederzahlen Chorliteratur der bürgerlichen Vereine hinzu, die nach und nach die ursprünglich politische Intention der Arbeitergesangsvereine verwischte.¹³ Der Rückgriff auf barocke, klassische und romantische Chorliteratur (Höhepunkte: Händels Judas Maccabäus, Beethovens Neunte Symphonie) machte die Öffnung der Chöre für Arbeitersängerinnen notwendig, um einen entsprechenden Klangkörper erreichen zu können. Der große Durchbruch der Frauen im DABS erfolgte allerdings erst im 1. Weltkrieg und in der Volkschorbewegung der Weimarer Republik. Da die bürgerlichen Vereine die Aufnahme von Frauen in ihre Chöre ablehnten, kann das Hinzuziehen von Frauen in die Arbeiterchöre als ein genuiner Beitrag der Arbeitersängerbewegung zur kulturellen Entwicklung betrachtet werden.¹⁴

Welche Rolle kommt der Arbeitersängerbewegung im ausgehenden 19. Jahrhundert angesichts der beschriebenen Fakten zu?

Wenn man die Entwicklung der Arbeitersängerbewegung von den Anfängen bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges verfolgt, kann festgestellt werden, daß bereits während der Auswirkungen des Sozialistenge-

12 Clara Zetkin: Über Literatur und Kunst, Berlin DDR, 1955, S. 100.

13 Dowe stellt fest, daß der Anteil der „Tendenzchöre“, die eigentliche kulturelle Leistung der Arbeiterklasse, in der Sammlung „Der Freie Sänger“, einer der wichtigsten Materialien der Arbeitergesangsvereine, nach 1890 nur knapp ein Viertel der gesamten Chorliteratur ausmachte.

14 Vgl. Werner Kaden: Die Entwicklung der Arbeitersängerbewegung im Gau Chemnitz des Deutschen Arbeitersängerbundes von den Anfängen bis 1933, Phil. Diss., Berlin DDR 1965, S. 104 ff.

setzes ein Trend zur Verinnerlichung kleinbürgerlicher Verhaltensweisen einsetzte, der zunächst nur als Tarnung politischer Ziele gedacht gewesen war.

Es sind sowohl restaurative als auch progressive Elemente zu beobachten.

Auf der einen Seite übernahm die Arbeitersängerbewegung bürgerliche Vereinsstrukturen und einen Teil des Repertoires sowie gesellige Lebensformen, auf der anderen Seite machte sie eine große Arbeiterschaft mit einem Teil der bürgerlichen musikalischen Kultur vertraut. Das Einbeziehen der Frauen war nicht nur eine ideologische Unterstützung dieser unterdrückten Gruppe, sondern eröffnete den Arbeitersängern völlig neue musikalische Ausdrucksmöglichkeiten. Mit dem politischen Tendenzlied, das in den neuen Massenchören besonderen Ausdruck fand, konnte die Arbeiterbewegung ihre Wünsche und Hoffnungen artikulieren und weitere Gesinnungsgenossen anwerben.

Der Versuch, eine eigene Kultur im Sinne Gramscis zu entwickeln, kann in einigen Ansätzen als gelungen bezeichnet werden. Entsprechend der anfangs aufgestellten Kriterien wie Abbau von Bildungsschranken und Musik als Ausdruck eigener Gefühle und politischer Haltungen bleibt festzustellen, daß die Arbeitersängerbewegung im 19. Jahrhundert mit ihren Tendenzliedern einen selbständigen Beitrag in Richtung auf eine demokratische Musikkultur geleistet hat.

Die Rolle der Arbeitersängerbewegung zur Zeit der Weimarer Republik

Bevor wir die weitere Entwicklung der Arbeitersängerbewegung verfolgen, soll kurz auf die gesellschaftliche bzw. politische Situation zur Zeit der Weimarer Republik eingegangen werden. Der Sturz des Kaiserreiches hatte den Deutschen eine neue Regierungsform beschert, die auf Liberalität und Meinungsfreiheit setzte. Allerdings war das deutsche Volk weder auf das neue Denken noch auf demokratisches Handeln vorbereitet, da die politische Kultur während der Kaiserarea ganz auf das Obrigkeitsdenken eingeschworen war. Politische Handlungsfähigkeit und politische Willensbildung stellten sich angesichts der sich in vielen Splitterparteien niederschlagenden weltanschaulichen Strömungen als sehr problematisch heraus. Dazu trug vor allem das mangelnde Selbstwertgefühl, hervorgerufen durch den verlorenen Krieg und den damit verbundenen Verlusten sowie den abzuleistenden Reparationen, bei. Die ersten Jahre der Weimarer Republik waren gekennzeichnet durch

Umsturzversuche und politische Morde, 1923 erreichte die Inflation ihren ersten Höhepunkt. Das Wunder der Rentenmark ermöglichte zwischen 1924 und 1929 die sog. goldenen zwanziger Jahre. 1929 kam es an der New Yorker Börse zum katastrophalen Kurssturz, der die Weltwirtschaftskrise auslöste und Deutschland in der damaligen Situation als krisenanfälligstes Land mit in den Abgrund stürzte. Hohe Arbeitslosigkeit und wirtschaftliches Elend waren die Folge. Das Vertrauen in die Demokratie, in deren liberalen Strategien man die Ursache für den wirtschaftlichen Zusammenbruch sah, war endgültig geschwunden.

Im folgenden lege ich dar, wie und auf welche Weise die politische Unsicherheit des Volkes sich auf die Strategien und musikalischen Handlungsfelder der Arbeitersängerbewegung während der Weimarer Republik ausgewirkt hat.

War schon um die Jahrhundertwende eine Rückzugstendenz zum bürgerlichen Kulturleben in den großen Arbeitersängerchören zu beobachten gewesen, stellt sich auch zur Zeit der Weimarer Republik ein widersprüchliches Bild dar. Auf der einen Seite entwickelte sich der einstimmige Massengesang, der ausschließlich der politischen Agitation und dem proletarischen Befreiungskampf diente, weiter, auf der anderen Seite lösten sich die Inhalte der inzwischen gut organisierten Arbeitersängerbewegung immer mehr von der eigentlichen Klassenkampfhaltung.

Der in der Sozialdemokratischen Partei heftig tobende Kampf zwischen revolutionären Proletariern und den Reformisten um die Mehrheit der Arbeiterklasse wirkte sich auch in der Arbeitermusikbewegung aus. So verließ eine kleine Gruppe zwischen 1920 und 1921 den DASB und gründete den Kommunistischen Sängerbund, allerdings ohne große Erfolge in ihrer Richtung zu erzielen.

Der DASB hingegen konnte seine Bestrebungen, die Arbeiterchorbewegung durch das Erarbeiten eines klassischen Repertoires und der Einrichtung von Arbeitersymphoniekonzerten zu einer großen Volksmusikbewegung zu führen, ungeheuer verstärken. Unterstützung fand er bei der inzwischen zur Regierung gehörenden SPD. Eisler bescheinigt den Arbeitergesangsvereinen in dieser Zeit ein typisch reformistisches Verhalten, welches dazu führte, daß der Anspruch, revolutionäre Musik zu schaffen, allmählich verschwand. Nach dem Krieg fühlten sich viele Lehrer und bürgerliche Musiker durch den Erfolg der Arbeiterchöre dazu angeregt, die Leitung zu übernehmen. Da fähige Dirigenten aus den

eigenen Reihen nur selten zur Stelle waren, konnten die aus dem bürgerlichen Lager angeheuerten Experten auch die einzustudierende Literatur lenken. Wiederum bevorzugten sie Oratorien und Kantaten der Bachzeit, der Klassik und der Romantik und damit die Kultur ihrer eigenen Klasse. Die Aneignung der musikalischen Kultur erfolgte nicht nach den Maximen eines eigenen Klassenstandpunktes, wie es Weiss fordert, sondern über die in der bürgerlichen Bildungstradition vorherrschenden Lehr- und Lernmuster. Den sich weitgehend aus Lehrern rekrutierenden Dirigenten ging es um die Vermittlung ihres eigenen musikalischen Codes.

Die Führer des DAS begrüßten die nach und nach erfolgende Gleichstellung der Arbeiterchöre mit den bürgerlichen Gesangsvereinen. Mit ihren Strategien verfolgten sie das Ziel, die Kluft zwischen Kunst und Volk zu verringern und eine eigenständige Volkskultur zu entwickeln.

Die in den Jahren zwischen 1870 und 1890 so wichtig gewesenem Tendenzlied wurden, wenn überhaupt, von den Arbeiterchören nicht mehr aus revolutionärem Bedürfnis, sondern aus Pietät der eigenen Vergangenheit gegenüber gesungen. Die regelmäßig stattfindenden Sängerfeste nutzten die Chöre, um ihre künstlerischen Absichten und Leistungen zu demonstrieren und anderen mitwirkenden Chören Anregungen für die künstlerische Arbeit zu vermitteln. (Den Höhepunkt der Arbeitersängerfeste bildete das 1928 in Hannover veranstaltete Sängerfest.)¹⁵ Wurde von den meisten Arbeiter-Chören im Verlauf der zwanziger Jahre die Pflege des kulturellen Erbes der Klassik überbetont, gab es daneben doch hervorragende Chöre, die die Unterstützung des politisch-aktuellen Tagesgeschehens anhand von Arbeiterliedern mit der Aufführung klassischer Kunst zu verbinden verstanden. Hierzu gehörten der gemischte Chor Groß-Berlin und der Berliner Schubert-Chor, später der Arbeiterchor Groß-Berlin. Alle Chöre standen unter der Leitung des bekannten Dirigenten Hermann Scherchen, der die deutschen Arbeiter mit den russischen Revolutionsliedern „Brüder, zur Sonne, zur Freiheit“ und „Unsterbliche Opfer“, die er in russischer Gefangenschaft kennengelernt hatte, vertraut machte und diese auch für vierstimmigen Chor bearbeitete. Diese Chöre wirkten an proletarischen Feierstunden und politi-

15 Durch den nach 1918 stetig steigenden Zuwachs an Frauen hatte sich ein Teil der ehemaligen Männerchöre zu leistungsfähigen gemischten Chören entfaltet, den sogenannten Volkschören. Existierten 1908 neben 1851 Männerchören nur 51 gemischte Chöre und 13 Frauenchöre, beliefen sich die Zahlen des DAS 1932 auf 3123 Männerchöre, 2441 gemischte Chöre und 884 Frauenchöre.

schen Veranstaltungen der ICPD mit und betrachteten sich tatsächlich als Teil der kämpfenden Arbeiterklasse.

Nach der Bildung des Thälmannschen Zentralkomitees der Kommunistischen Partei im Jahre 1925 sah diese ihre Hauptaufgabe in der gezielten politischen Massenarbeit. Viele Arbeiter suchten nach Mitteln, mit Hilfe künstlerischer Agitation die politische Arbeit zu unterstützen. Zwei Bewegungen erscheinen für die Weiterentwicklung des proletarischen Liedes von wesentlicher Bedeutung:

- a) die Gründung des „Rote Frontkämpferbundes“ (RFB) 1924 in Halle,
- b) die Bildung von Agitproptruppen ab 1928.

Der „Rote Frontkämpferbund“ verstand sich als proletarische Wehr- und Schutzorganisation gegen konterrevolutionäre und faschistische Provokationen. Neben den allgemeinen Arbeiterliedern benötigte der RFB für seine Kampfformationen, für Demonstrationen und Aufmärsche ein Liedrepertoire, das den Charakter dieser Organisation widerspiegelte. In dem neugeschaffenen Liedgut kam vor allem die Bewunderung und Verehrung des Sowjetvolkes zum Ausdruck. Um seinen Agitationen entsprechendem Nachdruck zu verleihen, bediente sich der RFB auch verschiedener Blas- und Schalmekapellen sowie Tambourkorps.¹⁶ Diese Arbeiter-Musikkapellen führten stets die Demonstrationen an, spielten vorwiegend Märsche, in die bekannte Arbeiterlieder eingebunden wurden, so daß die demonstrierenden Arbeiter kräftig mitsingen konnten.

Gegen Ende der zwanziger Jahre, zu Beginn der Weltwirtschaftskrise, wurde in den herrschenden Kreisen die Furcht vor dem ideologischen Einfluß des Arbeiterliedes und seiner politisch-moralischen Wirkung auf die Arbeitermassen wieder größer. Dies führte trotz demokratischer Bestrebungen der parlamentarischen Verfassung der Weimarer Republik von Seiten der verantwortlichen Politiker wiederum zu dem Verbot vieler Lieder und Liederbücher der Arbeiterbewegung. Liedautoren und Arbeiter, die diese Lieder sangen, wurden verfolgt und verhaftet.¹⁷

16 Nach 1920 bildeten sich unter den Arbeitern verschiedene Instrumentalgruppen. Vgl. W. Kaden: *Instrumentales Laienmusizieren*. In: *Arbeiterklasse und Musik*, Berlin 1974.

17 Während des Hamburger Aufstandsprozesses 1923 z.B. erhielt ein Hofmusikant für das Singen des Leuna-Liedes eine 8monatige Gefängnisstrafe. vgl. Inge Lümmel: *Kampfgefährte – Unser Lied*. Berlin 1978, S. 76. Sie verweist darauf, daß gerade im Zusammenhang mit dem Leuna-Lied mehrere Prozesse stattgefunden haben.

Einen weiteren Höhepunkt der deutschen revolutionären Arbeiterkultur bildeten die 1928 entstandenen proletarischen Spieltruppen, die sich Agitproptruppen nannten.

Ihre Mitglieder rekrutierten sich zumeist aus erwerbslosen jungen Arbeitern und Angestellten, die sich als Dichter, Komponisten, Schauspieler, Sänger, Regisseure, Bühnenbildner und Requisiteure betätigten. Diese Laienkünstler stellten ihre gesamte Zeit in den Dienst politisch-künstlerischer Agitationsarbeit. In ihren Programmen entlarvten sie die arbeiterfeindliche Politik der Regierung, analysierten die gesellschaftlichen Hintergründe für die Verelendung der Massen und riefen zu gemeinsamen Aktionen und zur Solidarität untereinander auf. Viele Mitglieder beherrschten Musikinstrumente, mit denen sie ihre Programme wirkungsvoll unterstützten. Klavier, Gitarre oder Akkordeon dienten der Untermalung ebenso wie kleinere Jazzkapellen.¹⁸ Bei Arbeitslosenversammlungen, vor Fabrikatoren, auf Stempelstellen und bei Demonstrationen trugen sie sehr erfolgreich Szenen, Lieder, Rezitationen und Songs vor, was der jeweiligen örtlichen Polizei wiederum ein Dorn im Auge war. Auch ihre Aktionen wurden durch Verbote seitens der Behörden häufig unterbrochen. Die Agitproptruppen erhielten von Berufskünstlern, die mit der revolutionären Arbeiterbewegung eng verbunden waren, häufig Unterstützung. Zu ihnen gehörten Schauspieler, Schriftsteller und Komponisten wie Hanns Eisler, Hans Hauska, Wolfgang Langhoff, Ernst Hermann Meyer, Ludwig Renn, Erich Weinert, Friedrich Wolf, Stefan Wolpe etc.¹⁹ „Das rote Sprachrohr“ galt als die qualifizierteste Spieltruppe Deutschlands. Ihre Lieder und Programme wurden zum Vorbild für viele andere Truppen.

Sorgten die eben dargestellten Bewegungen für politische Aktionen und kämpferischen Einsatz, darf jedoch nicht übersehen werden, daß sich die opportunistischen Strömungen der Sozialdemokraten auf die Führung des DAS sehr lähmend auswirkte. Dies betraf vor allem die agitatorische und propagandistische Zielsetzung der Arbeiterchöre.

Erst in den letzten Jahren der Weimarer Republik, ausgelöst durch die Weltwirtschaftskrise, besannen sich einige revolutionäre Arbeitersänger unter dem politischen Einfluß der KPD auf ihre ursprüngliche Auf-

18 Lammel berichtet, daß das Lied „Der rote Wedding“ in einer Besetzung vorlag, die Akkordeon, Mandoline, Gitarre, Banjo, Geige, Trompete, Posaune und Schlagzeug vorsah, und je nach vorhandener Musikgruppe unterschiedlich zusammengestellt werden konnte. Vgl. L. Lammel: *Kampfgefährte ...* S. 79.

19 Vgl. Inge Lammel: *Kampfgefährte ...* S. 79/80.

gabenstellung: „Direkte Verbindung des Arbeitergesangs mit dem politischen Kampf, Umgestaltung des Chorgesangs zur Waffe im Tageskampf, Entwicklung neuer musikalischer Formen, die über das Tendenzlied' und den 'Kampfliederabend' hinausführten.“²⁰

Unter dem Einfluß der Agitproptruppen gewann das einstimmige Lied wieder einen dominierenden Platz im revolutionären Chorgesang. Die Forderung der revolutionären Arbeitersänger nach Umbildung der Arbeiterchöre in Kampfinstrumente des Proletariats wurde von der Leitung des DAS mit Ausschlußverfahren beantwortet. Da hier über Tausende betroffen waren, gründete sich 1931 die „Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger“, um die ausgeschlossenen Sänger und Chöre gemeinsam zu erfassen. Sie verbreitete sich über ganz Deutschland, gab eine eigene Zeitschrift „Kampfmusik“, eigene Liederblätter, Chorpartituren sowie Notenmaterial heraus. Ihre Mitgliederzahl umfaßte ca. 20 000. Die neue Organisation wurde aufgrund der Machtergreifung des Nationalsozialismus 1933 verboten.

Die Rolle Hanns Eislers für die Arbeitersängerbewegung

Eislers Solidarität mit der Arbeiterklasse entwickelte sich in zahlreichen Diskussionen mit linksgerichteten Vertretern der SPD, der KPD und Mitgliedern von Agitproptruppen. Dort kam er zu der Überzeugung, daß die Hauptaufgabe einer zu entwickelnden revolutionären Kunst darin liege, das Bewußtsein der Massen zu schärfen.

Aus seinen auf Marx fußenden historisch-materialistischen Analysen gewann er die Erkenntnis, daß jeder neue Musikstil zunächst keine Materialrevolution darstelle, sondern durch eine notwendige Änderung der Funktion der Musik in der Gesellschaft hervorgerufen würde. Diese Einstellung deckt sich mit der bereits dargestellten Kunstauffassung von Gramsci. Für die revolutionäre Gestaltung der Arbeitermusik bedeutete dies, die Sentimentalität und den Schwulst der Tendenzlieder des 19. Jahrhunderts zu überwinden, stattdessen Kampflieder zu komponieren, die von großer Faßlichkeit, leichter Verständlichkeit und energischer, präziser Haltung geprägt waren.

20 Werner Kaden: Ziele und Aufgaben des Laienmusizierens. In: Arbeiterklasse und Musik. Theoretische Positionen in der deutschen Arbeiterklasse zur Musikkultur vor 1945, Berlin 1974, S. 56

Eisler verwirklichte seine Vorstellungen von einer neuen revolutionären Musik zunächst in den Ende der zwanziger Jahre jeweils zu konkreten Anlässen komponierten Kampfliedern wie z.B. „Roter Wedding“, „Stempellied“, „Kominternlied“, „Solidaritätslied“ und „Einheitsfrontlied“. Sie wurden vielfach bei politischen Aktionen der organisierten Arbeiterschaft gesungen.²¹

In Auseinandersetzung mit der Praxis der Agitproptruppen kam Eisler zu der Überzeugung, daß ein politischer Einfluß auf die Massen des Proletariats nur gewährleistet werden konnte, wenn musikalisch an deren Aufnahmefähigkeit angeknüpft wurde.

Seine scharfe Kritik gegenüber der Unterhaltungsmusik der zwanziger Jahre ließ ihn jedoch nicht übersehen, daß gerade in dieser Erscheinungsform musikalische Elemente enthalten waren, mit denen er seine Kampflieder anreichern konnte. Schlager- und Operettenmusik schaltete er total aus, bediente sich aber der Stilmittel des Jazz und in geringen Teilen auch Elementen aus der Militärmusik.

Unter Kampfliedern und satirischen Liedern verstand Eisler die Musik, die selbst ausgeübt bzw. gesungen wurde. Demgegenüber unterschied er politische Balladen, die von einem einzelnen Sänger auszuführen waren. Hinzu kamen neue revolutionäre Musikformen wie Lehrstücke, Chormontagen und Chöre theoretischen Inhalts. Letztere hatten eine scharfe, kalte Grundhaltung zu präsentieren, die dazu beitrug, die politische Aufmerksamkeit großer Massen zu erringen. Eisler strebte zielbewußt eine musikalische Darstellung an, die die Massen nicht schönen Gefühlen überließ wie dies z.B. von etliche Tendenzliedern zu beobachten war. Er wehrte sich gegen das von den meisten Arbeitersängervereinen praktizierte konzertmäßige Musizieren, das den Zuhörer nur unverbindlich unterhielt. Stattdessen forderte er eine musikalische Präsentation, die den Zuhörer aktivierte und revolutionierte. Um dieses Ziel erreichen zu können, empfahl er den Arbeitergesangsvereinen, mit den anderen Kultursparten wie Arbeiterspielgruppen, Arbeitermusikvereinen, Arbeiterbildungsinstituten, Arbeiterphotographen etc. ständig zusammenzuarbeiten.

Die zwischen 1930 und 1933 entstandenen Orchesterwerke waren ein erster Schritt zur Verwirklichung einer eigens für die Proletarier geschaffenen Konzertmusik. Eisler konzipierte auch diese Musik bewußt für ein

21 Ein solcher Gebrauchswert unterschied sich prinzipiell von der bürgerlich-neusachlichen „Gebrauchsmusik“ der Jugendmusikbewegung der zwanziger Jahre.

Publikum, das aufgrund mangelnder Hörerfahrung und musikalischer Vorbildung den Werken der bürgerlichen Musik hilflos gegenüberstand. Diese Instrumentalmusik war unmittelbar von den Kampfliedern abgeleitet und sollte der musikalischen und politischen Schulung der Arbeiterorchester sowie ihren Zuhörern dienen.

In dem 1930 mit Brecht zusammen entwickelten Lehrstück „Die Maßnahme“ gelang Eisler erstmalig eine neue musikalische Form der revolutionäre Aussage.²² Die Realisation des Stückes machte eine Zusammenarbeit von Agitproptruppen, Arbeiterchören, Arbeiterorchestern und projizierten Schriften erforderlich, eine Kombination, deren Ausführung den Konzertsaal in eine politische Schulung zu verwandeln schien. In diesem Sinne glaubte Eisler die gesellschaftliche Funktion der Musik adäquat ausgeführt zu haben.

Welche Rolle nimmt die Arbeitersängerbewegung der zwanziger Jahre in Hinblick auf eine zu entwickelnde demokratische Musikkultur ein?

Das Bild der Arbeitersängerbewegung zur Zeit der Weimarer Republik stellt sich etwas differenzierter dar als zur Zeit des 19. Jahrhunderts. Auf der einen Seite wird dem Abbau von Bildungsschranken in sehr intensiver Form Rechnung getragen, was allerdings mit beinhaltet, daß viele Arbeiter von der ursprünglichen Intention abweichen, eine musikalische Aussage über ihre eigene Situation zu treffen und sich darüber mit den anderen Arbeitern gegenüber den Arbeitgebern zu solidarisieren. Die Stärkung des Arbeiterbewußtseins durch musikalische Mittel gelingt erst wieder gegen Ende der zwanziger Jahre durch die Agitpropgruppen und die gezielte musikalische Arbeit von Hanns Eisler.

Im Gegensatz zur Unterhaltungsmusik und der klassischen Chorliteratur, die die Massen nur ablenkte und in ihrem obrigkeitsstaatlichen Denken verhaftet ließ, zielte Eisler mit seinen Kampfliedern auch musikalisch auf einen Bildungs- und Erziehungsprozeß. Seine hervorragende Leistung in Hinblick auf eine zu verändernde musikalische Kultur lag darin, sich nicht von ästhetischen Dogmen leiten zu lassen und damit einer Zementierung gesellschaftlichen, bildungsbürgerlichen musikalischen Verhaltens vorzubeugen, sondern sich bewußt in den Dienst der

22 Gezeigt wird, wie die Gefährdung einer kollektiven politischen Aufgabe durch das Fehlverhalten eines Einzelnen in letzter Konsequenz nur noch durch den Tod dieses Kollektivmitgliedes abgewendet werden kann.

Arbeitersängerbewegung zu stellen. Er versuchte, politisches Bewußtsein über die Schulung des musikalischen Bewußtseins zu erreichen, indem er die Hörer auf der ihnen eigenen Entwicklungsstufe abholte und sie ihrer Gefühlslage entsprechend musikalisch weiterführte. Sein Ziel war ein aktives musikalisches Verhalten auf Seiten der Arbeiter, ein Verhalten gegenüber einer Kultur, das, wie Gramsci und Weiss fordern, den eigenen Klassenstandpunkt und damit eine selbständige Haltung gegenüber der jeweiligen Kultur sichtbar werden läßt.

Resumée

Haben wir zwischenzeitlich der Arbeitersängerbewegung bescheinigt, daß ihrer Musik demokratische Elemente anhaften und dem Arbeiter in Ansätzen eine musikalisch selbständige Haltung bestätigt wurde, ergibt sich vor dem Hintergrund kultursoziologischer Überlegungen Bourdieus insgesamt ein anderes Bild.

Nach der Geschmacksklassifizierung von Bourdieu wären die ästhetischen Einstellungen der Arbeitersänger der populären Ästhetik zuzuordnen, da ihr Hauptanliegen eine inhaltliche Komponente darstellt, die Übermittlung einer politischen Funktion. Dieses für Gramsci wesentlich progressive Element in Hinblick auf eine zu verändernde Kultur erfährt bei Bourdieu eine andere Einschätzung. Mit der Anlehnung der Arbeitersängerbewegung an kulturelle Formen der bürgerlichen Klasse muß nach Bourdieu interpretiert werden, daß die unteren Klassen als beherrschte Klassen sich an den kulturellen Leistungen der nächst höheren Klassen orientieren, wenn sie in ihrem kulturellen Bewußtsein aufsteigen wollen. So werden in den zwanziger Jahren unter dem Einfluß der Sozialdemokraten mit Hilfe von Dirigenten der bürgerlichen Schicht Chorwerke der Klassik unreflektiert in der Arbeitersängerbewegung reproduziert, eine Anpassung an den bürgerlichen Geschmack hat sich vollzogen. Eine Ausnahmeerscheinung bzw. gegenkulturelle Bewegung, die sich nicht nach dem Muster von Bourdieu erklären läßt, stellen die Agitproptruppen dar. In Verbindung mit Künstlern verschiedener Genres gelang ihnen eine politische Aussage, die auch musikalisch weit über das Niveau der Tendenzlieder hinausging und damit eine eigenständige musikalische Form annahm. In der Verbindung von Künstlern und Laien geschah musikalisch eine Annäherung unterschiedlicher ästhetischer Einstellungsmuster, die nicht nur Klassenschranken durchbrach, sondern

demokratischere Formen der Musikkultur zu entwickeln versuchte. Durch den Einbruch des Nationalsozialismus nahm diese musikalische Bewegung ein jähes Ende. Es bleibt zu analysieren, ob in der Bundesrepublik nach 1945 neue Wege in Richtung einer demokratischen Musikkultur beschritten wurden.

Literatur

Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede, Frankfurt/M. 1982

Bourdieu, Pierre, J.C. Passeron: Grundlagen einer Theorie der symbolischen Gewalt, Frankfurt/M. 1973

Dowe, Dieter: Die Arbeitersängerbewegung in Deutschland vor dem ersten Weltkrieg – eine Kulturbewegung im Vorfeld der Sozialdemokratie. In: Arbeiterkultur, hrsg. von G.A. Ritter, Hanstein 1979

Das Argument, AS 5: Hanns Eisler, Berlin 1975

Eisler, Hanns: Musik und Politik 1924 – 1948, München 1973

Gramsci, Antonio: Marxismus und Literatur, Hamburg 1983

Gramsci, Antonio: Philosophie der Praxis, Frankfurt/M. 1967

Kaden, Werner: Die Entwicklung der Arbeitersängerbewegung im Gau Chemnitz des Deutschen Arbeitersängerbundes von den Anfängen bis 1933, Phil. Diss. Berlin DDR 1965

Kaden, Werner: Ziele und Aufgaben des Laienmusizierens. In: Arbeiterklasse und Musik. Theoretische Positionen in der deutschen Arbeiterklasse zur Musikkultur vor 1945, Berlin DDR 1974

Kaden, Werner: Instrumentales Laienmusizieren. In: Arbeiterklasse und Musik, Berlin 1974

Lanunel, Inge: Kampfgefährte – Unser Lied, Berlin DDR 1978

Reichel, Peter: Politische Kultur der Bundesrepublik, Opladen 1981

Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft 20/21, Hanns Eisler – Musik im Klassenkampf, Berlin 1973

Weiss, Peter: Die Ästhetik des Widerstandes, Bd. 1-3, Frankfurt/M. 1975 -1981

Zetkin, Clara: Über Literatur und Kunst, Berlin DDR, 1955

Dr. Erika Funk-Hennigs
Trakehner Weg 14
4403 Senden